



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Moi, un noir e a “desordem” no cinema:
Múltiplas vozes na representação da cultura do sub-proletariado africano¹

Célia Maria Cassiano*
Mestre em Multimeios/ Unicamp

Resumo: Análise do filme do filme *Moi un noir*, de Jean Rouch, realizado em 1958. O filme faz parte de uma pesquisa sobre as migrações sazonais do Níger para Ghana e Costa do Marfim e enfoca o cotidiano de três jovens vivendo na periferia da cidade de Abidjan. O objetivo deste artigo é mostrar que Rouch foi precursor do que se chama crítica cultural, inserindo no filme etnográfico três elementos que antes eram ausentes neste tipo de trabalho: intersubjetividade, individualidade e historicidade. Rompendo com a forma tradicional de ver o "outro" e falar pelo "outro", Rouch traz à tona questões essenciais da antropologia moderna ao focar a devastação sociocultural provocada pela colonização francesa e as contradições do processo de descolonização, colocando-as em uma forma narrativa que possibilita processos de comunicação em que as várias vozes - autor e sujeitos pesquisados- são equiparadas.

Palavras-chave: filme etnográfico - processos de comunicação intercultural

¹ Trabalho apresentado no NP13 – Núcleo de Pesquisa Comunicação e Cultura das Minorias, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.

* Professora do curso de Comunicação Social do Centro Regional Universitário de Espírito Santo do Pinhal, do Instituto Jundiáense de Educação e Cultura e Associação Lemense de Educação e Cultura.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Considero o filme etnográfico como uma especificidade do cinema documentário. Essa especificidade é que, equiparado à etnografia, pode também ser definido como “o texto resultante da pesquisa de campo sobre uma cultura”.²

Partindo dessa consideração, o objetivo deste trabalho é analisar o filme etnográfico *Moi, un noir*, de Jean Rouch – realizado em 1958 - inserindo-o no contexto de discussões que apontam para tendências mais recentes da produção e reflexão antropológica, consolidadas a partir dos anos 70 e 80 nos Estados Unidos.

Tomarei como base, para a discussão de teoria antropológica, os trabalhos de dois antropólogos brasileiros: Roberto Cardoso de Oliveira e Teresa Caldeira, e para a discussão sobre filmes etnográficos, os trabalhos de Luc de Heusch e de Guilles Marsolais.

No livro *Sobre o pensamento antropológico*, Cardoso de Oliveira vai centrar sua reflexão em elementos conceituais que mostram como a antropologia se forma e se firma, produzindo diferentes “tradições” intelectuais, a partir do estabelecimento de “categorias da ordem” como o centro do pensamento antropológico. Por outro lado, em um artigo que considero complementar ao trabalho de Cardoso de Oliveria, Teresa Caldeira vai abordar alguns aspectos da mudança nas condições de produção do trabalho antropológico e ver a que novas alternativas as críticas estão levando; seu enfoque será especificamente sobre o papel do autor no texto etnográfico. E é justamente da junção das discussões desses dois autores que procederei à minha análise.

Vou iniciar tal proposta apresentando resumidamente as quatro “escolas” do pensamento antropológico, originárias de diferentes tradições intelectuais constituídas ao longo deste século, que constituem os paradigmas racionalista, estrutural-funcionalista, culturalista e hermenêutico, orientadores respectivamente da escola francesa, da britânica, da histórico-cultural e da interpretativa, sendo que estas duas últimas ocorreram nos Estados Unidos, embora a última tenha sido influenciada por pensadores hermeneutas alemães e franceses.

A Escola racionalista foi iniciada com Durkheim e seus seguidores, no momento em que a Antropologia tentava encontrar um discurso e um espaço próprio de indagação, independente da Filosofia, da Psicologia e da História. A partir de uma crítica sistemática às categorias do entendimento kantianas, relegaram a ligação com a Filosofia e instituíram uma

² Teresa Caldeira usa os termos etnografia e antropologia de acordo com seus significados específicos, concebendo antropologia como a disciplina mais ampla, onde a etnografia se insere junto com outros tipos de estudo e análise. CALDEIRA, 1988, p. 135.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

perspectiva alimentada pelo método comparativo, voltada para o conhecimento de outras sociedades e as “categorias do entendimento” ou “representações coletivas” de que eram portadoras. Ao ter por base a noção de representação coletiva, eliminavam os resquícios da Psicologia. Além disso, abstraíram a categoria “tempo” do campo de suas preocupações. Com isso a disciplina foi construída, valendo-se de suas próprias categorias, inseridas no campo intelectual do racionalismo francês. Com exemplo, temos já os primeiros trabalhos centrados sobre a questão da organização social (solidariedade mecânica e solidariedade orgânica) e a descoberta de “formas elementares” ordenadoras do pensamento primitivo.

A escola estrutural-funcionalista, implantada por Rivers na Inglaterra, ao privilegiar a pesquisa empírica e de campo, estabeleceu os alvos e o estilo de uma antropologia comprometida com o estudo *in loco* dos povos aborígenes e apoiada amplamente no método comparativo. A organização social, com ênfase na estrutura e na função, particularmente no que diz respeito à instituição do parentesco tornou-se o nódulo central da antropologia, e no período entre as duas guerras foram produzidas as teorias mais sofisticadas. Mais do que na escola francesa, o tempo e o indivíduo foram expulsos do horizonte da disciplina. Segundo Radcliffe-Brown, a história (dos povos sem escrita) é especulativa e seria incoerente com as propostas do conhecimento “objetivo” e além disso, o indivíduo foi diluído nos grupos organizacionais.

Na escola culturalista americana, os discípulos de Boas, reintroduziram a história no horizonte da disciplina e o interesse pelo indivíduo, visto em suas relações com a cultura. Também de base empirista, com relação à história, foi proposto o estudo da dinâmica das mudanças que podiam ser observadas pelo pesquisador e não meramente inferidas pela via da reconstrução especulativa. Mas essa história, voltada para entender processos de mudança, foi apreendida em sua exterioridade, ou seja, procurou-se nela a objetividade dos fatos sócio culturais. Foi considerado o tempo do objeto cognoscível, enquanto o sujeito cognoscente permanecia estático, o que significava que a temporalidade do outro não se relacionava com a do antropólogo observador e “neutro. E quanto ao indivíduo, até aqui posto de lado por Durkheim ou por Radcliffe-Brown, foi neste paradigma focalizado, porém por uma ótica culturalista não-psicológica, e o foco maior esteve na organização cultural da personalidade, ou seja nos padrões de personalidade: a indagação foi conduzida para os processos culturais e ao estabelecimento de padrões de regularidades culturais. “A noção de padrão está claramente informada pela categoria da ordem. Essa categoria viabiliza uma forma de conhecimento

objetivo bastante peculiar: naturaliza a história, dissociando-a das vicissitudes individualizantes próprias da crônica e da narrativa propriamente histórica; culturaliza o indivíduo, dissociando-o de suas particularidade individuais e colocando-o além do discurso psicológico”. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988, p. 96)

Conforme Cardoso de Oliveira, o exame dos paradigmas sustentadores dessas três “escolas” consolidadas nas primeiras décadas do século, permitem caracterizá-los como “paradigmas da ordem”. Ou seja, a categoria da ordem implementa a investigação científica, teórica ou de campo, em todo espaço ocupado por essas escolas.

Com vistas a construir uma matriz disciplinar, o autor parte das tradições intelectualista e empirista, cruzando-as com as duas perspectivas caracterizadas pela categoria tempo - perspectiva temporal e perspectiva atemporal - propondo a seguinte articulação entre os conjuntos de paradigmas:

Tradição Tempo	INTELLECTUALISTA	EMPIRISTA
SINCRONIA	Escola Francesa de Sociologia Paradigma racionalista, em sua forma moderna: estruturalista (1)	Escola Britânica de Antropologia Paradigma estrutural-funcionalista (2)
DIACRONIA	Antropologia Interpretativa Paradigma hermenêutico (4)	Escola histórico-cultural Paradigma culturalista (3)

O objetivo do autor é mostrar que “o quarto paradigma, o hermenêutico, começa a se impor na disciplina na medida em que logra contaminá-la de elementos conceituais solidários de uma categoria oposta à da ordem, isto é, de uma *determinada ordem* que se caracteriza por domesticar eficazmente esses elementos, a saber, *a subjetividade, o indivíduo e a história*. São precisamente esses os elementos que constituem o fator de desordem em cada uma das ‘escolas’ mencionadas, implementadas pelos três primeiros paradigmas. Isso significa que a Antropologia Interpretativa, implementada pelo paradigma hermenêutico, enquanto crítica sistemática às ‘antropologias tradicionais’, estaria atualizando, do ponto de vista da matriz disciplinar, a categoria desordem. (...) (esse paradigma) abre seu espaço na antropologia primeiramente por uma negação radical daquele discurso cientificista exercitado pelos outros três paradigmas; em segundo lugar por uma reformulação daqueles três elementos que haviam sido domesticados pelos paradigmas da ordem: a subjetividade que, liberada da coerção da objetividade, toma sua forma socializada, assumindo-se como *inter-subjetividade*; o



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

indivíduo, igualmente liberado das tentações do psicologismo, toma sua forma personalizada, portanto o indivíduo socializado e não teme assumir sua *individualidade*; e a história, desvencilhada das peias naturalistas que a tornavam totalmente exterior ao sujeito cognoscente, pois dela se esperava fosse objetiva, toma sua forma interiorizada e se assume como *historicidade*.” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988, p.93 e 97)

Para concluir o raciocínio de Cardoso de Oliveira, aproprio-me mais uma vez de suas suas palavras: “ Cabe retomar agora o paradigma naquilo que ele contribui para a constituição de um novo estilo de se fazer antropologia, onde a *intersubjetividade*, a *individualidade* e a *historicidade* passam a ser exercitadas pelo pesquisador. A meu ver, esse novo estilo seria o resultado do enfrentamento daquilo que Paul Rabinow chama de crise da representação na escritura etnográfica.³ Não é apenas o meta-discurso científico que é posto sob suspeita, consequência do anti-cientificismo inerente ao paradigma hermenêutico. É o próprio *autor* que passa a ser questionado frente ao saber do nativo. É a sua *autoridade* até então incontestada que é posta em questão e fica sob suspeita. Elege-se com isso uma sorte de *saber negociado*, produto de relações dialógicas onde pesquisador e pesquisado articulam ou confrontam seus respectivos horizontes. As interpretações geradas nesse ‘encontro etnográfico’ – tão bem exemplificados em *Tuhami*⁴ – obedecem à dinâmica daquilo que os hermeneutas chamam de fusão de horizontes. E o texto que se procura elaborar como resultante desse confronto não pode estar mais submetido a um autor todo soberano, único intérprete de seus dados; mas deve integrar de alguma maneira o saber do Outro e, se possível, ser polifônico, onde as vozes dos Outros tenham a chance de serem ouvidas.” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988, p. 100-101)

Sobre o papel do autor no texto etnográfico, considero importante apresentar a reflexão de Caldeira em artigo intitulado “*A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia*”. Neste artigo a autora vai discutir como a crítica contemporânea desenvolvida nos Estados Unidos ao modelo etnográfico analisa a maneira pela qual os antropólogos tem aparecido em seus textos desde Malinowski até os anos 80. A proposta da autora é esclarecer o contexto em que a crítica surgiu e vem se desenvolvendo e quais são os seus argumentos.

³ RABINOW, Paul. “Representations are social facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology”. In CLIFFORD, James & MARCUS, George. *Writing culture; the poetics and politics of ethnography*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1986

⁴ CRAPANZANO, Vincent. *Tuhami: portrait of Moroccan*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

O modelo clássico de etnografia, que se estabeleceu a partir dos anos 20, desenvolveu-se no âmbito do que tem sido chamado de encontro colonial. Os grupos estudados pelo antropólogo eram os povos coloniais, sobre os quais o antropólogo escrevia para os membros de sua própria sociedade, sem questionar o caráter da relação de poder que se estabelecia entre essas duas sociedades. Os antropólogos, através de alguns dispositivos, criaram em seus textos uma autoria legítima para falar sobre os outros. O primeiro dispositivo foi a constituição da figura do antropólogo-cientista, que ao realizar o trabalho de campo segundo regras específicas, legitimava o seu texto evocando a experiência que tinha de uma outra cultura. O método que legitimava esse conhecimento era a *observação participante*, ou seja apenas na imersão no cotidiano de uma outra cultura o antropólogo pode chegar a compreendê-la. Mas essa experiência não permanecia em estado bruto, pois era re-elaborada e transformada em uma *descrição objetiva da cultura como um todo*. Esse processo de re-elaboração estava associado à uma teoria da cultura específica, que concebia as culturas ou sociedades como unidades discretas, existentes sob a forma unitária e acabada, passíveis de serem observadas e conhecidas, desde que olhadas pelos olhos treinados do antropólogo profissional. Para que esse efeito de realidade holística fosse obtidos, as etnografias clássicas usaram uma série de convenções textuais, que foram apontadas por Marcus e Cushman das quais cito apenas algumas:

- nas etnografias clássicas o texto está em geral estruturado seqüencialmente, apresentando as unidades nas quais considerava-se que as culturas ou sociedades estavam divididas;
- o indivíduo não tem lugar, fala-se do povo em geral;
- apesar de cada trabalho de campo ser muito específico, tendeu-se a generalizações; o que era particular rapidamente vira típico e assim se distancia a experiência de campo do texto;
- as culturas devem ser estudadas e representadas sincronicamente, consagrando nos textos o uso do presente etnográfico.

Ou seja, “o que era uma experiência de campo fragmentada e diversa acaba sendo retratado como um todo coerente e integrado. O que era um processo de comunicação, de troca, de negociação entre o antropólogo e seus informantes, vira algo autônomo. O que era um diálogo vira um monólogo encenado pelo etnógrafo, voz única que subsume todas as outras e sua diversidade à sua própria elaboração. O que era interação vira descrição, como se

as culturas fossem algo pronto para ser observado e descrito. (...) Apagam-se as relações interpessoais e generaliza-se o nativo. (CALDEIRA, 1988, p. 138).

Esse distanciamento entre observador e observado sempre foi consciente e marca a introdução do modernismo na Antropologia no início deste século. Esse procedimento era consequência da crise do paradigma evolucionista e advento do relativismo cultural: a cultura do antropólogo e outro são distanciados e apresentados como diferentes. Com o relativismo cultural - a marca da modernidade na Antropologia - é enfatizada a diferença entre as culturas e a impossibilidade de que uma fosse avaliada em função dos valores da visão da outra.

As críticas culturais, elaboradas por antropólogos pós-modernos americanos, incidem basicamente sobre dois aspectos: por um lado tentam revelar como os etnógrafos clássicos construíram seus textos de modo a criar uma descrição de culturas como totalidades autônomas e integradas a partir da re-elaboração de suas experiências; por outro lado mostram que o distanciamento anula uma perspectiva crítica em relação à cultura estudada e à relação dessas culturas com as culturas dos antropólogos. As alternativas dos pós-modernos tentam reinventar esses dois aspectos: os textos e a crítica cultural. Para eles a etnografia não deve ser uma interpretação sobre, mas uma negociação com, um diálogo, a expressão das trocas entre uma multiplicidade vozes.

Nas palavras de James Clifford: “Um modelo discursivo da prática etnográfica dá preeminência à intersubjetividade de toda fala, e ao contexto performativo imediato... As palavras da escrita etnográfica não podem ser construídas monologicamente, como uma afirmação de autoridade sobre, ou interpretação de uma realidade abstrata, textualizada. A linguagem da etnografia é impregnada de outras subjetividades e de tonalidades contextualmente específicas.” (CALDEIRA, 1988, p. 141)

A proposta então é escrever etnografias tendo como modelo o diálogo ou a polifonia. A idéia é representar muitas vozes, muitas perspectivas e para isso todos os meios podem ser tentados; citações de depoimentos, autoria coletiva, “dar voz ao povo” ou o que mais se possa imaginar. O objetivo final, no que diz respeito ao autor, seria fazer com que ele agora se diluísse no texto, dando espaço aos outros, que antes só apareciam através dele.

Esse processo vem junto com uma mudança no conceito de cultura e do que é possível representar nas etnografias: “O princípio da produção textual dialógica situa as interpretações culturais em diferentes contextos intercambiáveis e obriga os escritores a encontrar diversas maneiras de apresentar realidades, que são de fato negociadas, como inter-subjetivas, cheias



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

de poder e incongruentes. Nesta visão, ‘cultura’ é sempre algo relacional, uma inscrição de processos comunicativos que existem, historicamente, entre sujeitos em relação de poder. Assim que o dialogismo e a polifonia são reconhecidos como modos de produção textual, a autoridade monofônica é questionada, aparecendo como uma característica de uma ciência que pretendeu representar culturas.” (CLIFFORD, 1986 APUD CALDEIRA, 1988, p. 142).

Desta forma chega-se ao oposto da etnografia clássica. Na etnografia clássica o autor é “uma presença excessiva. Na verdade, seria a única presença real nos textos, ainda que ocultada. Ela apagaria as vozes, interpretações, os enunciados daqueles sobre quem fala. Na melhor das hipóteses, seria uma presença que subsume tudo à sua própria voz. O outro só existe pela voz do antropólogo que esteve lá, viu e reconstruiu a cultura nativa enquanto totalidade em seu texto. Mas essa presença excessiva do antropólogo corresponderia a uma ausência: a do questionamento do antropólogo sobre a sua inserção no campo, no texto e no contexto em que escreve.” (CALDEIRA, 1988, p. 134-135). Com a nova proposta da etnografia, o antropólogo deixa de ser o sujeito cognoscente privilegiado, e o que pode fazer em seus textos é inscrever processos de comunicação em que ele é apenas uma das muitas vozes. As vozes são todas equiparadas: o que se representa são sujeitos individuais e não papéis sociais; o autor não se esconde para afirmar sua autoridade científica, mas se mostra para dispersar sua autoridade. Assim, o etnógrafo pode evocar, sugerir, provocar, ironizar, mas não descrever culturas. Com isto, a concepção do leitor muda radicalmente: ele não é mais aquele que se informa, mas deve ser participante ativo na construção do sentido do texto, que apenas sugere conexões de sentido. (CALDEIRA, 1988, p. 142)

Apresentado o contexto das discussões em antropologia, procederei à análise do *filme Moi, un noir*, pretendendo mostrar que o trabalho de Rouch de 1958 contém alguns elementos que apareceriam nas reflexões antropológicas somente vinte anos depois. Neste sentido, estou considerando-o um precursor do que se tem chamado de crítica cultural, cuja expressão acontece não no texto etnográfico escrito, mas sim no filme. Para esta análise estarei recorrendo às categorias da desordem enfatizadas por Cardoso de Oliveira, ou seja, observarei como os elementos que “desapareceram” da etnografia clássica ou foram por ela domesticados, a saber, a *intersubjetividade*, a *individualidade* e a *historicidade*, aparecem neste filme. E estarei também apontando o *papel do autor* neste “texto fílmico”, e



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

consequentemente o papel do *leitor/espectador*, conforme a reflexão encaminhada por Caldeira.

Para essa tarefa, vou contar basicamente com dois textos: *Cinema et Sciences Sociales: Panorama du film ethnographique et sociologique*, de Luc de Heusch e *L'aventure du cinéma direct revisitée*, de Gilles Marsolais.⁵

Falar da obra de Jean Rouch significa, além de inseri-la no horizonte da “etnografia fílmica”, não perder de vista suas relações com o movimento que culminou no chamado “cinema direto”, que como o nome indica é um tipo de cinema (documentário em sua origem), que por meio de um equipamento leve e com possibilidade de gravar o som sincronicamente, propiciava a captação da imagem e das palavras das pessoas em contexto natural, direto. O cinema direto está inserido em um movimento, definido por Marsolais como um “estado de espírito de uma época” em que, além do fator desenvolvimento técnico, fatores ligados a questionamentos de ordem social e política se agregaram produzindo um contexto de inquietações que geraram necessidades de perceber e representar o mundo de uma maneira diferente do que se fazia até então.

Esse contexto de inquietações que culminou no cinema direto teve sua “efervescência” – usando a expressão de Marsolais – no período entre 1958 e 1965, principalmente em três países: Estados Unidos, Canadá e França, não da mesma forma, mas compartilhando o mesmo “estado de espírito”. Enquanto que nos Estados Unidos e no Canadá o advento da televisão foi fator importante - tanto no que refere à intensificação da produção, como à formação de um novo olhar do telespectador – na França foi pelo viés da etnografia que o cinema se desenvolveu em direção ao direto, através da produção de Jean Rouch, que rompeu com as regras de filmagem rigidamente estabelecidas que validavam até então o cinema de pesquisa.

Dessa produção de Rouch, selecionei para análise o filme *Moi, un noir*, por trazer à tona questões essenciais à crítica cultural – proposta da antropologia pós-moderna - , ao focar a devastação sócio-cultural provocada pela colonização francesa nos países Africanos e as contradições do processo de descolonização em andamento. Embora este filme não possa ser classificado rigidamente como cinema direto, porque falta um elemento fundamental de ordem técnica, que é o registro do som sincrônico com a imagem, ele faz parte desse “estado de espírito”, que é muito mais abrangente do que as questões técnicas em si. *Moi, un noir* não

⁵ Fiz uma opção por não entrar nas questões da Antropologia Visual conforme os antropólogos clássicos nessa área: Margareth Mead, Claudine de France, entre outros, porque essas reflexões não confluem para a discussão no sentido que pretendo conduzi-la.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

foi feito em direto, porque a câmera Coutant-Mathot KMT só ficaria pronta três anos depois e seria utilizada para a realização de *Chronique d'un été*. Mas apesar dessas limitações, em *Moi, un noir*, já está prefigurada uma nova linguagem na filmagem, com a presença de uma câmera participante e de sujeitos filmados conscientemente participantes, interagindo com o autor e com a intenção de provocar reações no espectador.

Moi, un noir, é o primeiro longa metragem de Rouch, com aproximadamente 70 minutos. Após ter vivido muitos anos na África francesa, exercendo a função de engenheiro supervisor em construções de pontes e estradas, Rouch estabeleceu relações com as populações locais, e a partir dessa experiência resolveu estudar antropologia seriamente, porque, nas suas palavras, o “conflito cultural marcou-o desde os primeiros contatos” (DE BRIGARD, 1974, p. 18) .

O filme faz parte de uma pesquisa sobre as migrações sazonais de pessoas que saem do Niger e partem para Ghana e Costa do Marfim. Após muitos anos de trabalho de campo, a proposta de Rouch foi ultrapassar o “cinema de pesquisa” pedindo à três jovens migrantes, que participassem da construção do filme, mostrando o seu cotidiano na periferia de Abidjan, na Costa do Marfim. Rouch explicou aos jovens que queria fazer um filme misturando ficção e realidade: “A ficção é a única forma de penetrar a realidade. Os meios da sociologia captam o exterior. Em *Moi, un noir*, eu queria mostrar uma cidade africana, Abidjan. Poderia fazer um documentário cheio de cifras e de observações objetivas. Seria terrivelmente aborrecido. Então eu contei a história com os personagens, suas aventuras, seus sonhos. E não hesitei em introduzir a dimensão do imaginário, do irreal. Um personagem sonha que ele boxeia, então o vemos boxear (...) A questão é manter uma certa sinceridade com o espectador, de não esconder que se trata de um filme (...)” (MARSOLAIS, 1997, p. 132)

A construção do filme lembra de certa maneira, a experiência textual (escrita) de Richard Price em *First-Time* (1983), cuja questão foi encontrar a melhor maneira de expressar diferentes versões de uma história, sem pretensão de retratar holisticamente uma cultura e reservando um espaço no texto para colocar os dados que tinha obtido com a sua pesquisa e a sua interpretação. A solução foi dividir cada página do texto em duas partes.

Em *Moi, un noir*, também existem dois tipos de construções distintas, que se alternam ao longo do filme, não com a mesma duração de tempo. Uma das partes é construída como um documentário tradicional, expositivo, com uma voz over (de Rouch) que fornece ao espectador algumas explicações. Esse tipo de construção expositiva tem curta duração de



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

tempo e aparece no filme apenas seis vezes. A primeira vez que aparece, iniciando o filme, essa forma tem por objetivo oferecer explicações de caráter mais geral sobre a situação dos jovens nigerianos excluídos de um mundo que se torna moderno, a necessidade de migrar e as condições de vida em Treichville. Apesar de uma câmera aparentemente distante, observando e percorrendo as ruas, mostrando imagens de grupos de jovens, a voz over surpreende ao esclarecer a proposta do filme e concluir com a frase: *Je lui passe la parole...*

Inicia-se o segundo tipo de construção, mostrando Oumarou Ganda, cognominado Edward Robinson apresentando-se e convidando o espectador para entrar em Treichville. A maior parte do filme é construída dessa forma, em que os atores estão representando a sua própria vida. Eles vão mostrando o seu cotidiano - suas atividades de trabalho, seus momentos de lazer e brincadeiras, seus sonhos, sua religiosidade, sua interação com as pessoas - sem encobrir que trata-se de um filme. Por estarem vivendo situações que lhes são familiares, incluindo os imprevistos que surgem, as pessoas filmadas estão muito à vontade o tempo todo e com isso se estabelece um clima de cumplicidade entre essas pessoas e a câmera. Como o filme foi feito sem o registro de som, Rouch propôs a “Robinson”, quando o filme já estava no processo final de montagem, que fosse comentando-o, e é essa narrativa que o espectador ouve. Apesar de ser introduzido à Treichville pela forma com que Rouch interpreta o problema dos jovens desenraizados de sua cultura original, o espectador tem a oportunidade de conhecer o cotidiano local, pelos caminhos indicados principalmente por “Robinson” e por “Ed Constantine”.

Voltando ao primeiro tipo de construção, Rouch não teve receio em mostrar a bela cidade de Abdijan, em vários planos gerais, câmera fixa, voz over, para explicar a localização de Treichville, o bairro novo dos migrantes pobres, onde mora “Robinson” (que em outro momento vai contar a sua versão da sua história de vida).

Desta forma a narrativa do filme é construída mesclando esses dois tipos de “modos de documentário” um mais interativo (narrado por Robinson) e outro mais expositivo (narrado por Rouch) – usando os termos de Nichols - sendo que este último tem um espaço de tempo bem menor, e além disso não fornece apenas os dados “objetivos”, participando também da proposta de misturar a ficção (no sentido de desejos e sonhos dos personagens) e a realidade dos personagens. Por exemplo, a voz over expõe: “Sábado à tarde Treichville sonha. Hoje tudo é possível: ir à praia, lutar boxe, dançar, sonhar....”



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Ao comentar sobre esse filme, Luc de Heusch apoiou e concordou com a proposta de Rouch no sentido de que a participação consciente das pessoas na realização do filme é coerente com as técnicas tradicionais da observação etnográfica, pois o uso da câmera desencadeava algumas reações psicológicas nas pessoas filmadas, que não poderiam ser captadas por outro meio. (HEUSCH, 1962, p. 23). Claude Jutra também valorizou as inovações do filme, enfatizando que abria um caminho novo para o cinema de pesquisa, cujos métodos estavam à altura daqueles do domínio das ciências exatas e naturais. (MARSOLAIS, 1997, p. 128)

A meu ver essas argumentações, principalmente a de Heusch, são pertinentes para aquele momento, mas restritas, pois estavam calcadas na idéia de “ciência objetiva”. Na etnografia clássica embora houvesse a participação (necessária) do sujeito pesquisado no processo de investigação, esse “outro” não participava da elaboração do texto final. Ao “outro” era permitido aparecer apenas pela palavra do antropólogo, a única presença, mas ao mesmo tempo ausente, pois falando em terceira pessoa: *eles são assim...* Então, na realidade, a proposta do filme não é “coerente” com as técnicas tradicionais da observação etnográfica, pois vai além da questão da observação.

Nesse filme os diferentes horizontes se interseccionam e muitas vezes se fundem num exercício de intersubjetividade: autor e atores aparecem como individualidades reconhecidas, e ao apreender a vida do “outro” o faz em termos de historicidade, num tempo histórico em que o autor (antropólogo pesquisador) se inclui. Desta forma os atores são co-autores, em sua tentativa de contar sua própria história, afinal eles é que detém esse conhecimento, e o autor embora diluído, não desapareceu, pois se coloca de maneira clara ética e politicamente na forma mesmo em que concebeu o filme. E ao espectador fica a possibilidade de fazer a sua interpretação.

E para concluir, uso as palavras de Rouch, que embora falando mais especificamente de *Petit à petit* (1970) apresenta a sua versão sobre a antropologia: “A idéia de meu filme é de transformar a antropologia, filha primogênita do colonialismo, ou seja, disciplina reservada a garantir o interrogatório das pessoas, em uma antropologia partilhada, quer dizer, um diálogo antropológico entre as pessoas pertencentes a diferentes culturas. Para mim representa a disciplina das ciências humanas do futuro (...) Eu me considero ao mesmo tempo cineasta e etnólogo. Penso que a etnologia é a poesia. (...) As ciências humanas têm muito de subjetivo. Os filmes que faço são, apesar de tudo, filmes de autor, pelo método e pelo ponto de vista. E



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

sei que qualquer outro cineasta ou operador não faria a mesma coisa que eu." (ROUCH, 1971
 APUD MARSOLAIS, 1997, pp. 136-137)

Referências Bibliográficas:

- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. "A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia" in *Novos Estudos CEBRAP*, n°. 21, julho/1988
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Sobre o pensamento antropológico*. RJ: Tempo Brasileiro; Brasília: CNPq, 1988
- DE BRIGARD, Emilie. "The history of ethnographic film". In HOCKINGS, *Principles of Visual Anthropology*, Mouton Publishers, 1974
- FRANCE, Claudine de. "Filmic anthropology: a difficult but promising birth", In HOCKINGS, *Visual Anthropology*, Harwood Academic Publishers GmbH, USA, 1993
- HEUSCH, Luc de. *Cinema et Sciences Sociales: Panorama du film ethnographique et sociologique*, Paris, Unesco, 1962
- LEROI-GOURHAN, André. "Cinema et Sciences Humaines: Le film ethnologique existe-t-il?", *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie*, Paris, 1948
- MACDOUGALL, David. "Beyond Observational Cinema". In HOCKINGS, *Principles of Visual Anthropology*, Mouton Publishers, 1974
- MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Quebec, Canadá, 1997
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. IndianaUniversity Press, Indianapolis, 1991
